Journal of Social Sciences (COES&RJ-JSS)
ISSN (E): 2305-9249 ISSN (P): 2305-9494
Publisher: Centre of Excellence for Scientific & Research Journalism, COES&RJ LLC
Online Publication Date: 1st October 2020
Online Issue: Volume 9, Number 4, October 2020
https://doi.org/10.25255/jss.2020.9.4.1590.1608



Defamiliarization / Estrangement in Nabil Abd-Alkarim's Short Story Collection *Beautiful Pictures* (*Al-Suwar Al-Jamilah*)

Dr. Sami Mohammed Ababneh
Associate Professor in Modern Literary Criticism,
Jordan University, Jordan. Email: sami.ababneh@ju.edu.jo
Dr. Yousef Hussein Hamdan
Assistant Professor in Modern Literary Criticism,
Jordan University, Jordan. Email: y.hamdan@ju.edu.jo

Abstract:
This paper highlights artistic techniques in Nabil Abd-Alkarim's short story collection *Beautiful Pictures* which represents common and familiar issues at the level of reality and in literary studies. The paper relies on Shklovsky's concept of "defamiliarization" to examine the role techniques play in estranging familiar and recurring topics that have already become automatic and ineffective. Artistic techniques aim to reintroduce these topics to the human understanding in a unique and unusual way, so they look new, as if the person gets to know them again.

The paper highlights a number of artistic references in the collection that reflect the cognitive awareness upon which they are based, as they belong to the imagination even when they deal with realistic issues. Then, it studies "defamiliarization" in the collection at the level of language, and it focuses on its intensification, its wide dependence on images, the use of details, and the resulting ambiguity. The paper also tackles "defamiliarization" at the level of characters, as they appear in the collection eccentric and perform abnormal behavior. The stories present this in an analytical framework which reveals hidden and pressing psychological factors that drive them to such behavior. While the paper studies several stories, it focuses in particular on two, namely,

"Beautiful Pictures" an eponymous story, and "Mutual Services" ("Khadamat Mutabadalah"), as two examples of what the paper refers to in the collection.
Key words:
Nabil Abd-Alkarim, defamiliarization, *Beautiful Pictures* (*Al-Suwar Al-Jamilah*)
Citation:
Ababneh, Sami Mohammed; Hamdan, Yousef Hussein (2020); Defamiliarization / Estrangement in Nabil Abd-Alkarim's Short Story Collection Beautiful Pictures)Al-Suwar Al-Jamilah); Journal of Social Sciences (COES&RJ-JSS), Vol.9, No.4, pp:1590-1608; https://doi.org/10.25255/jss.2020.9.4.1590.1608.

التغريب ونزع الألفة في مجموعة "الصور الجميلة" لنبيل عبد الكريم

الملخّص

يعمل هذا البحث على إبراز الأدوات الفنّيّة التي تعتمد عليها مجموعة "الصور الجميلة" للقاص الأردنيّ نبيل عبد الكريم في تناولها قضايا واقعيّة مألوفة على المستوى المعيش وفي المعالجات الأدبيّة. ويستعين البحث بمفهوم التغريب عند شكلوفسكي لتحليل الدور الذي تقوم به الأدوات الفنّيّة في تغريب الموضوعات المألوفة والمتكررة، حيث يصبح تلقي الإنسان لها آليّا وغير فعّال. وتأتي الأدوات الفنّيّة لتعيد تقديمها إلى الوعيّ الإنسانيّ تقديما فريدا وغير مألوف، فتبدو جديدة وكأنّ الإنسان يتعرّف إليها من جديد.

ويبرز البحث مجموعة من الإشارات في المجموعة إلى الوعيّ المعرفيّ الذي تتأسس عليه، باعتبارها فنّا ينتمي إلى الخيال حتى في تناوله لقضايا واقعيّة. ويدرس البحث بعد ذلك التغريب في المجموعة على مستوى اللغة، ويركّز على التكثيف فيها، واعتمادها الواسع على التصوير، وما تقدّمه من تفاصيل، وما ينتج عن ذلك من غموض. كما يتناول البحث التغريب على مستوى الشخصيّات، حيث تظهر في المجموعة غريبة الأطوار وتقوم بسلوك غير سويّ، فتقدّم القصص ذلك في إطار تحليليّ يكشف عن عواملَ نفسيّةٍ خفيّةٍ وضاغطة تدفعها إلى ذلك السلوك. وبينما يتناول البحث قصصا عدّة في التحليل، يركّز بشكل خاصٍ على قصّتين، هما قصّة "الصور الجميلة" التي سُمّيت المجموعة باسمها، وقصّة "خدمات متبادلة"، كنموذجين ممثّلين لما يشير إليه البحث في المجموعة.

كلمات مفتاحيّة: نبيل عبد الكريم، التغريب، مجموعة "الصور الجميلة".

مقدّمة

تصارع القصّة القصيرة لتحفظ وجودها في الأدب العربيّ ولتخلق فرصة للتطوّر والفرادة، فمن الملاحظ أنّ بعض كتّاب القصّة القصيرة يفضّلون التركيز على حقل أدبيّ آخر؛ الرواية بشكل خاص. و "أصبحت القصّة القصيرة، رغم ما يُنشر هنا وهناك من مجموعات قصصيّة، نوعا أدبيّا هامشيّا يقيم على أطراف الحياة الثقافيّة العربيّة.."[1] ويمكن أن تُعمم هذه الملاحظة على المستوى العالميّ، حيث يعاني هذا الفنّ "من إهمال واضح"[2]. لذلك تبرز أهميّةٌ

[1] فخري صالح، مقدمة كتاب القصّة القصيرة في الوقت الراهن، تحر. غسان عبد الخالق، دار أزمنة، عمان، 2011، ص 11.
[2] سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصّة القصيرة، تر. محمد نجيب لفته، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1990، ص 5.

خاصّةٌ لدراسة فنّ القصّة وتتبع الأعمال القصصيّة وتحليل الأدوات الفنّيّة فيها، وما تتّصف به من سمات وخصائص.

وتعمل الدراسة الحاليّة على تجلية الأدوات والأساليب الفنّيّة التي تقوم عليها مجموعة "الصور الجميلة"[3] للقاص الأردنيّ نبيل عبد الكريم الصادرة عام 1996. ونبيل عبد الكريم من جيل التسعينيّات من القرن الماضي، وذُكِرت مجموعته من العلامات المهمّة في القصّة الأردنيّة في ذلك العقد[4]. ورغم أنّ مجموعة "الصور الجميلة" هي العمل الأوّل لنبيل عبد الكريم، فقد لفتت الانتباه بشكل بارز في الصحافة، فذكر فخري صالح أنّ نبيل عبد الكريم من الكتّاب الذين "تحسّ من قراءتك لعملهم الأوّل أنّهم ناضجون إلى الحدّ الذي يجعلك تظنّ بأنّهم كتبوا ومزّقوا كومة هائلة من الأوراق إلى أن سطع في عيونهم الشعاع الأوّل من شمس التجربة."[5] ويوصف جيل كتّاب القصّة في التسعينيّات الذي ينتمي له نبيل عبد الكريم بتركيز كبير على الرؤية الداخليّة للشخصيّات، "بحيث تكشف القصّة عن أعماق الشخصيّة ونبضها وحركتها الانفعاليّة، دون أن يكون هناك كبير عناية بالعالم الخارجيّ إلا من حيث كونه مثيرا لانفعالات الشخصيّة وحركتها الداخليّة"[6].

وتقتضي قراءة مجموعة "الصور الجميلة" تأمّلا متأنيّا لاستكشاف الأساليب والأدوات الفنّيّة الموظّفة فيها والتي تعمل على تغريب القضايا التي تتناولها وتنزع عنها الألفة والاعتياد. ويظهر من القضايا المطروحة في قصص المجموعة أنّها قضايا تقليديّة، فالقصّة الأولى "الصور الجميلة" تعالج جريمةَ شرفٍ، والثانية "خدمات متبادلة" تعرض شخصيّة مضطّربة سلوكيّا وأخلاقيّا بفعل اضطراب نفسيّ ناتج عن خلل جسديّ، والثالثة "عين القطّ" تبرز خللا نفسيّا وسلوكيّا ناتجا عما يواجهه الأطفال من تنمّر في مدارسهم، وهكذا مع بقيّة القصص. هذه القضايا قضايا اجتماعيّة ونفسيّة ذات حضور مألوف في المعالجات الأدبيّة والفنيّة، ولكنّ المهمّ هو طريقة التعبير والمعالجة لهذه القضايا، وهي مُقدّمة من خلال جملة من الأساليب، مثل الاعتماد على التصوير وتُشكيل مشاهد أكبر أو صور نفسيّة متداخلة، أو تقطيع المشاهد والاستطراد فيها، فتظهر تلك الصور والحالات بشكل صادم وغريب على الرغم من واقعيّتها، فتبدو الصور هي الجميلة وليست القضايا فيها.

ويحضر في مجموعة "الصور الجميلة" بشكل واضح توظيف الخلل السلوكيّ والنفسيّ والفشل في الحبّ وخيبة الأمل في الشخصيّات، وتبرز كذلك في المجموعة اللغة التصويريّة بمستويات مختلفة من الكثافة وطبيعة التشكيل، فتوجّه الاهتمام باتجاه معيّن في القصص. الحضور اللافت للتصوير المكثّف والمشاهد في تقديم الأحداث والأفكار والحالات النفسيّة والسلوكيّة المرضيّة تجعل قصص المجموعة تقرع الانتباه بشكل خاص لما هو موجودٌ في الحياة؛ إنّها نزعٌ لألفة الأشياء التي تحيط بنا وفي مرمى أبصارنا، فتبدو جديدةً وكأننا نواجهها لأوّل مرّة.

هذا الشكل من التفكير يستدعي مفهوم "التغريب" (defamiliarization) عند شكلوفسكي الذي يصف من خلاله عمل الفنّ والأدب على نزع ألفة الأشياء في الوجود الإنسانيّ

---

[3] الصورة الجميلة، دار أزمنة، عمان، 1996. بعد نشر هذه المجموعة، انقطع نبيل عبد الكريم بعد ذلك عن النشر لمدّة عشرين عاما إلى أن أصدر مجموعته الثانية "مصعد مزدحم في بناية فارغة" عام 2016 عن المكتبة الأهليّة في عمّان، وأتبعها بعد أربع سنوات (2020) بمجموعة "الجمل الإنجليزي" الصادرة عن المكتبة الأهليّة في عمّان.

[4] محمد عبيد الله، "معالم القصّة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين"، ص 273-442، ضمن كتاب معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردن 1950 – 2000، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2009، ص 420-421.

[5] فخري صالح، "الصور الجميلة لنبيل عبد الكريم: كيف يلعب قاص شاب مع تشيخوف"، جريدة الحياة، 25 آذار 1996، عدد 12083. ومن الأمثلة على المراجعات الأخرى عن المجموعة انظر: يوسف عبد الحميد، "الصور الجميلة للقاص نبيل عبد الكريم"، مجلة عمان، عدد أيار، 1996، علي العامري، "الهبوط من الفردوسية إلى الكابوس"، جريدة الرأي، الجمعة، 1996/2/2، عدد 9288، ص 13.

[6] "معالم القصّة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين"، ص 417.

وفي إدراك الإنسان لها؛ الألفة التي تجعل عمليّة الإدراك نفسها عمليّة آليّة[7]. إن "التعوّد" على الأشياء والأفكار يقتلها، "ويوجد الفنّ لعلّ الإنسان يستردّ به إحساس الحياة... وتقنيّة الفنّ هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة".[8] وإذا كانت وظيفة اللغة في الاستخدام العام لها، وفق الشكلانيين الروس الذين ينتمي إليهم شكلوفسكي، هي تقريب المحمول اللغويّ إلى الفهم وجعله مألوفا، فإنّ وظيفتها المحوريّة في الفنّ عكسُ ذلك تماما؛ فهي لا تعمل على تحويل غير المألوف إلى مألوف، وإنّما تُنتِج شكلا مفاجئا له وتجعله غريبا (makes strange)[9].

ويعدّ شكلوفسكي في مقالةٍ تأسيسيّة له "الفنّ كأداة" (Art as Device) المقولة الشهيرة "الفنّ هو تفكير في صور"، وهي العبارة الأولى في المقال[10]، فهما باليا ومبتذلا للفنّ، ويمكن لطالبٍ في مدرسة ثانويّة أن يعرف ذلك ويقوله، المهمّ هو هيمنة الأسلوب الخاص للفنّ، الذي قد يكون من خلال التصوير أو وسائل فنيّة أخرى، والصور بحدّ ذاتها قد تكون فنيّة أو غير فنيّة؛ ذلك أنّ الصور قد تقوم بدور وظيفيّ في اللغة دون أن تحمل قيمة خاصة، وقد تصبح الصور جزءا من الاستخدام الشائع والمستهلك للغة، فتنتج بطريقة آليّة غير ذات أثرٍ فنيّ[11]. وكذلك الأمر بالنسبة للأشياء، والشيء قد يكون كلماتٍ أو صوتا أو أيّ شيء آخر، قد توظّف بشكل فنيّ أو غير فنيّ، وفي الحالة الثانية تهدف اللغة إلى إبراز حالة من حالات الشيء، أو عرضه بشكل يشبه المعادلات، فتكون وظيفته بالتالي مُماثِلة للأرقام[12].

الفنّ يحوّل الأشياء من طبيعيّة وعاديّة ويجعلها عبر أدواته فنيّة إلى أقصى حدّ ممكن[13]، لذلك فإنّ الفنّ يتحدّى الفهم العاديّ واليوميّ والآليّ فيما يتناوله، ويجبرنا بالتالي على البحث عن منظور جديد ورؤية مختلفة للعاديّ والمألوف[14]. ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ شكلوفسكي يذكر الصور بِعَدِّها جزءا من الوسائل الفنيّة وليست الوحيدة، فالصور تعمل مثلها مثل التوازي، والتشبيه والأدوات البلاغيّة الأخرى والتكرار والمقارنة والمبالغة وغيرها من الوسائل التي تعمل على تكثيف الإحساس بالأشياء[15].

وتركّز هذه الدراسة على الوسائل الفنيّة الموظّفة في مجموعة "الصور الجميلة" لمعالجة القضايا فيها معالجة فنيّة تجعلها ذات قيمة مختلفة عن الإدراك العامّ لها، وذلك في ثلاثة مباحث:

- الوعي المعرفيّ
- التغريب على مستوى اللغة
- تغريب الشخصيّات

المبحث الأوّل: **الوعيّ المعرفيّ**

يتتبّع هذا المبحث الإشارات التي تدلّ على طبيعة التصوّر لفنّ القصّة القصيرة ووسائلها التعبيريّة في مجموعة "الصور الجميلة"، حيث تظهر في المجموعة ملاحظاتٌ تُلمح إلى الوعيّ

---

[7] ك. م. نيوتن، نظريّة الأدب في القرن العشرين، تر. عيسى علي العاكوب، دار نينوى للنشر، دمشق، 2018، ص 38.

[8] المرجع السابق، ص 39-40.

[9] Alex Preminger and others (editors), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993, P. 1101.

[10] Victor Shklovsky, *Theory of Prose*, Tr. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Champaing and London, 1990, p. 1.

[11] Ibid, p. 2-3.

[12] Ibid, p. 5.

[13] Ibid, p. 2.

[14] Ibid, p. 6.

[15] Ibid, p. 3.

المعرفيّ الذي تتأسس عليه. ومما لا شكّ فيه أنّ عنوان العمل القصصيّ ذو دلالة مهمّة، فـ "هو أحيانا يوجّه تفكيرنا في العمل في اتجاه خاص، أو يؤكّد لنا أهميّة عنصر خاص في العمل"[16]، وهذا ما يفعله عنوان مجموعة "الصور الجميلة"، وهو عنوان القصّة الأولى فيها؛ إذ يُعبّر ضمنيّا عن طبيعة التصوّر لفنّ القصّة، فهو صورٌ جميلة عن قضايا الحياة والأفكار حولها، وقد لا تكون الصورُ جميلةً على المستوى المعيشيّ والأخلاقيّ، ولكنّ المهمّ هو جمالُ الأسلوب وقدرتُه على التعبير عنها وإبرازها بشكلٍ يجعلها تؤثّر في عمليّة إدراكها.

يذكر نبيل عبد الكريم في قصّة "عين القط" على لسان أستاذ جامعيّ يحاور طلبته عن قصّة تعرض مشاهدَ بشعةً عن التنمّر الذي يعاني منه مجموعة من طلبة إحدى المدارس بسبب ضعفهم وفقرهم أنّ القصّة في الأساس تنتمي إلى الواقع عبر تناولها المادةَ الأوليّةَ الخام، ثمّ يشكّلها الخيال الذي يضفي عليها الشكل، فتكون بذلك قصّة. يقول الدكتور طالب لطلابه: "لكنّكم تخرجون من القصّة باستفهاماتكم هذه عن علاقة الكاتب بالقصّة، كما أنّكم تغفلون دور الخيال الذي يعتبر من أهمّ عناصر القصّة، الخيال الذي كلّما اتّسع ازدادت القصّة جمالا، فلماذا لا تكون القصّة بأكملها من نسج الخيال؟ طبعا، باستثناء المفردات الأوّليّة التي منها يُصنع الخيال، فهذه لا بدّ أن تكون مأخوذة من الواقع."[17] إنّ نسبة القصّة إلى الخيال مع أنّ أحداثها ذات طبيعة واقعيّة يقصد الشكل الفنيّ أو الأداة الفنيّة بتعبير شكلوفسكي، فالمفردات التي تنتمي إلى الواقع ليست بلا معنى، وذلك المعنى يُشكّل بطريقة خاصّة تجعله مادة بناء القصّة، وشكل البناء والمهارات الموظّفة فيه هو ما يحدد طبيعتها، وهو ما يعطيها قيمتها.

وفي قصّة "دفتر الكلمات الجميلة" في المجموعة، تبحث فتاة مهووسة بالفنّ وفرادته عن العبارات الأدبيّة والأعمال الفنيّة القيّمة التي تخلق فيها إحساسا خاصا يتجاوز العاديّ والمكرر من الأعمال، فتفضّل بقدرتها الفطريّة مقطوعة شعريّة في ملحق أدبيّ في إحدى الصحف على أعمال أخرى شهيرة، فتلك القصيدة خلقت فيها قشعريرة ليس لها مثيل؛ "مثلما يقف المرء مبهورا أمام الحقائق المفاجئة التي تلامس روحه وقَفَتْ أمام الأبيات الشعريّة، وخَفَقَ لها قلبُها خفقة واحدة كبيرة مدويّة ثمّ توقّف واعترتها رعشةٌ عبرت جسدها باتجاهين متعاكسين نحو جلدة رأسها وأطراف أصابع قدميها قبل أن تسري عائدة، مثل تيار كهربائي، لتتجمّع في قلبها وتعيده إلى الخفقان بسرعة هائلة."[18]

والعمل الأدبي الذي يتمكّن من خلق هذا التأثير فيها يفوز بوضعه في "دفتر الكلمات الجميلة"، لكنّ الفتاة تستدرك أنّ الاسترجاع المتكرر للأعمال نفسها يُلغي تلك القشعريرة وحالة الدهشة التي تخلقها فيها، وتُفقد الكلمات سحرها، وتصبح "مجرّد معانٍ فلسفيّة لا تصلح إلا للتأمّل الذهنيّ الذي هو شأن العلماء لا شأنها."[19] وبينما يظهر اتّفاق هذه الرؤية مع الاستخدام الخاص للغة في الفنّ عند شكلوفسكي، حيث تتمكّن اللغة عبر أسلوبها الفريد وأدواتها الخاصة من تكثيف الإحساس بالأشياء والتجاوز عن مستوى استخدامها العاديّ الذي يهدف إلى المعنى الصحيح علميّا وواقعيّا[20]، تُضيف القصّة أنّ النجاة من الوقوع في حالة الملل هذه لا يكون إلا للأعمال التي تتمكّن من أن تبدو جديدة ومنعشة، "لا يكفي أن تكون الوردة جميلة، بل يجب أن تكون رائحتها جميلة أيضا"[21]، والرائحة المنعشة هنا تحيل إلى القدرة على الإدهاش والتجديد.

---

[16] روبرت شولز، عناصر القصّة، تر. محمود منقذ الهاشميّ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988، ص 38-39.

[17] الصور الجميلة، ص 66.

[18] الصور الجميلة، ص 93-94.

[19] المصدر السابق، ص 94.

[20] *Theory of Prose*, p. 13

[21] الصور الجميلة، ص 95.

ولكي لا تقع الأبيات الشعريّة التي أعجبت الفتاة في العاديّة والتكرار الذي يوصل إلى الملل، تخلق القصّة سياقا لظهورها يجعلها فريدة، بحيث يلفت هذا السياق النظر إليها بشكل خاص، ويحافظ على رائحتها منعشة جديدة. تفعل القصّة ذلك من خلال "أحلام اليقظة" التي انتابت تلك الفتاة، فأخذت تفكّر بالشاعر الذي لا تعرف عنه أكثر من اسمه، "كانت تخشى، وقد استرجعتها اليوم مرّتين بالإضافة إلى المرّة الأولى، أن تبدد الرائحة المثيرة للكلمات. فأخذت تدفع إلحاح ذاكرتها بالتفكير في الشاعر نفسه، لم تكن تعرف غير اسمه، فأخذت تتخيّل شكله وعمره..."[22]، وبينما هي كذلك تُحدث الأحلام تداخلا بين الأفكار الخياليّة تلك وحقيقة الأبيات الشعريّة، فيرن جرس الهاتف وإذا به شخص يطلب الحديث مع "بلال عليّان"، فأجابت أنّه لا يوجد أحد بهذا الاسم، وبعد لحظة تذكّرت أنّه اسم شاعرها الموهوب، فتخيّلت أنّ هذا الاسم ليس اسم الشاعر الحقيقيّ، وأنّه صديق للشاعر الحقيقيّ استغلّ المنصب الذي يشغله الشاعر ولا يتيح له نشر شعره، وعندما قرر الاستقالة لينشر أعماله، أخبره أنّه انتقل من مكانه وأعطاه رقم هاتفه الجديد الذي أوصله خطأ في أحد الأرقام إلى تلك الفتاة.

وبعد مزيد من أحلام اليقظة، تخيّلت شكل الحوار بين هذا الشاعر وصديقه المُستَغِلّ له، يعلن فيه أنّ القصيدة الأخيرة ستكون نهاية حضوره الشعريّ. وتعود الفتاة إلى العدد المقبل من ملحق الصحيفة، لتجد اسما لشاعر جديد يملك عبقريّة شعريّة كبيرة، وقالت: "ها هو شاعر جديد يدخل مملكة الكلمات الجميلة"[23]. هذه النهاية للقصّة التي تتضمن الإحالة إلى القيمة الجماليّة والفنيّة للعمل (أو رائحة الكلمات) هي ما قاد تلك الفتاة للشعر على الرغم من اختلاف اسم الشاعر، وهو ما يعضد الفكرة السابقة التي نمت القصّة من خلالها، وهي حماية الأبيات الشعريّة من أن تكون عاديّة ومكررة، فتكون القصّة قد خلقت عبر أحلام يقظة تلك الفتاة حالة سياقيّة لتلك الأبيات جعلتها قادرة على المحافظة على وجودها في "دفتر الكلمات الجميلة".

وبالنظر إلى فكرة خياليّة فنّ القصّة المذكورة في قصّة "عين القطّ"، يظهر في مجموعة "الصور الجميلة" أنّ الخياليّة هي ما يمكّن القصّة من استكشاف الأوجه المحتملة للحياة، فالنظر إلى القصّة القصيرة لا يقوم على اعتبار "أنّها حدثت بل على أنّها اختُلقت وبوصفها نتاجا غير طبيعي وغير حقيقي للخيال البشري.. وقد تكون القصة حقيقيّة جدا أو خياليّة جدا، تتحدّى إحساسنا بالاحتمالات المألوفة في الحياة"[24]. حتّى في الأشكال الواقعيّة من القصّة، تبقى الواقعيّة خاضعة للتشكيل الفنيّ والخياليّ، فتكون الإحالة إلى الواقع مشروطة باعتبارها مقاربة خياليّة له في الدرجة الأولى.

وتشير إحدى قصص مجموعة "الصور الجميلة" إلى فهم مقارب للقصّة القصيرة وإحالتها غير المؤكّدة إلى الواقع أو الحقيقة، وهي قصّة "اللعب مع تشيخوف أو الجبل الروسيّ"[25] التي تستحضر شخصيّات قصّة تشيخوف "مزحة" وأحداثها. تقدّم قصّة "مزحة" عبارة قالها تشيخوف ملاعبا إحدى صديقاته المعجبات به اسمُها ناديا (أو نادينكا) أقنعها بعد رفضٍ بالركوب معه في عربة التزحلق المرتفعة، وأثناء اللعب وعتو الريح قال لها بصوت خفيض "أحبّكِ يا ناديا"، وبعد الهبوط كانت ناديا في حيرة وشكّ قاتل من حقيقة قوله تلك العبارة، فتطلب منه العودة للتزحلق مرارا، وكان يقول العبارة نفسها كلّ مرّة في مكان يصعب فيه التأكّد من سماعها، وظلّت ناديا في حيرة من ذلك حتى افتراقها عن تشيخوف.

---

[22] المصدر السابق، ص 95.

[23] المصدر السابق، ص 100.

[24] عناصر القصّة، ص 16.

[25] تتصدّر هذه القصّة ملاحظة تذكر أنّها "مبنية على قصّة لتشيخوف، عنوانها (مزحة) ص 163، المجلد الأوّل، المؤلفات المختارة، ترجمة أبو بكر يوسف، دار التقدّم، موسكو، 1981"، ص 85.

تستحضر قصّة "اللعب مع تشيخوف أو الجبل الروسيّ" تعلّق ناديا بتشيخوف ليرافقا كلاهما (ناديا وتشيخوف) الكاتبَ ورفيقتَه فاطمة في لعبة الجبل الروسيّ، وفي أكثر المناطق انحدارا وصخبا من اللعبة يقول تشيخوف بهمس وبكلمة واحدة "أحبّك"[26]، الأمر الذي أثار الشكّ في نفس ناديا وفاطمة معا من تلك الكلمة؛ من قالها؟ وهل قيلت لناديا أو لفاطمة؟ وهل قيلت في المقام الأوّل؟ تطلب كلتاهما العودة إلى اللعب مرارا على الرغم من خوفهما الشديد من تلك اللعبة لتتأكّدا من حقيقة الأمر، لكنّهما لا تستطيعان البتّ والتأكّد من ذلك حتى نهاية القصّة.

معرفة الواقع أو الحقيقة في القصّة يشبه إحساس كلٍّ من ناديا وفاطمة، وكلُّ محاولات التكرار لن توصل في نهاية الأمر إلى يقين، أو معالجة واقعيّة تامّة، فالتجربة "مع القصّة أشبه بالحلم منها بنشاطنا اليقظ الحقيقي. وهي تجعلنا خاملين ولكنّها تمارس الخيال فينا"[27].

وتتخذ المجموعة أدوات وأساليب عدّة تنقض الألفة من المواقف والقضايا التي نألفها، وتقرع انتباهنا لها بشكلٍ مختلفٍ عن ردّة الفعل الواقعيّة تجاهها وتكسر الصورة الآليّة في عمليّة إدراكها. هذه الأدوات والأساليب تمكّن المجموعة من إضفاء طابع فريد على أحداثها وقضاياها، لتخرجها بشكل "صور جميلة"، وهو ما سيظهر تاليا في المحور الثاني عن التغريب على مستوى اللغة والثالث عن تغريب الشخصيّات.

ثانيا: **التغريب على مستوى اللغة**

البحث في طبيعة اللغة مرتكز أساسيّ للكشف عن وسائل الأدب وخصائصه التي تجعله فريدا وغريبا عن التناول العاديّ، فاللغة في الأدب، وفق شكلوفسكي، تجعله صعبا وتُطيل عمليّة الإدراك له، ولا بدّ من أن تكون غير متوقّعة وبالتالي تتمكّن من لفت الانتباه[28]. وتتسم اللغة في مجموعة "الصور الجميلة" بجملة من الخصائص تجعلها تبدو، من جهة، غير متوقّعة ولافتة بشكل خاص، وتُبرز، من جهة أخرى، دقّة الصنعة فيها، بشكلٍ يتناسب مع الرؤى ووجهات النظر المقدّمة في القصص، الأمر الذي يجعلها في حالة تناغم عاليةٍ.

تقدّمت الإشارة إلى أنّ المجموعة تتناول قضايا واقعيّة مألوفة في الغالب، وهذا يجعل الرهان على الأدوات الفنّيّة أعلى لتتّصف القصص بخاصيّتها الأدبيّة، فتكون موضوعاتها، بكلمات شكلوفسكي عن الشكل الفنّيّ، مُهَيْمَنا عليها بالشكل، ويكون هدفها بالتالي ليس تقديم محتوى جديد، وإنّما تغيير الشكل المألوف لتناول ذلك المحتوى[29].

وتعمل جملة من السمات اللغويّة في مجموعة "الصور الجميلة" على خلق مسافة تبعدنا عن القضايا الواقعيّة فيها، وتعيق التفكير الآليّ المعتاد فيها، فنبدو كأننا نتعرّف إليها مجددا، أو كأنّها نتاج هذه الطبيعة اللغويّة أكثر من كونها تنتمي إلى الواقع الذي تشير إليه. ويُبرز البحث ذلك في أربعة نقاط: الكثافة في اللغة، التصوير، التفاصيل، الغموض.

1- **الكثافة في اللغة**

تعدّ الكثافة في اللغة واحدة من الميزات المهمّة لفنّ القصّة القصيرة، فمستوى الكثافة اللغويّة تجعلها في الوسط بين الشعر والرواية، فالقصّة "تربط قارئها مع الكلمة بدرجة أضعف مما تفعله القصيدة وأقوى مع الجملة مما تفعله الرواية"[30]. ويمكن أن تُربط القصّة القصيرة بالشعر بسبب جملة من الأسباب تنتج في معظمها من اللغة، وفي مقدّمتها الكثافة والتركيز، فـ "يجب أن تكون أكثر تركيزا"، وبالتالي "يمكن أن تكون أكثر خياليّة"، ذلك أنّها لا تحتاج إلى الشروح

---

[26] الصور الجميلة، ص 87.

[27] عناصر القصّة، ص 18.

[28] *Theory of Prose*, p. 13.

[29] Ibid, p. 20.

[30] الاعتراف بالقصّة القصيرة، ص 59.

والتوضيحات وذكر الحقائق وتحليلها[31]. لذلك، توصف اللغة في القصّة القصيرة بأنّها "لغة كائنة في المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر"[32].

الكثافة والتركيز في اللغة، وفي الأحداث أيضا، تساهم بشكلٍ كبيرٍ في خلق فضاء القصّة القصيرة الخياليّ الذي يفارق الواقع حتى لو كان يعبّر عنه وينطلق منه ويعالجه، وبالتالي تستطيع القصّة - كما يصفها روبرت شولز – أن "تضفي على أعمال الناس الزائلة شكلا أشدّ دواما"، وهذا ينبع من صفة الخياليّة بالدرجة الأولى[33].

وتخلق هذه السمة أيضا شكلا مناسبا لحجم القصّة القصيرة الذي "لا يسمح بأيّ حال من الأحوال بالتراخي أو الاستطراد أو تعدد المسارات ويتطلب قدرا كبيرا من التكثيف والتركيز"[34]. وهذا التكثيف والتركيز في القصّة يمكّنها من خلق الانطباع الذي تسعى لإيصاله على الرغم من قِصَرِ حجمها وقلّة أحداثها وشخصيّاتها، فـ "المطلوب في القصّة إيجاز وتكثيف، والتكثيف البالغ شيء جوهريّ للقصّة ولكاتبها"[35].

وبالنظر في مجموعة "الصور الجميلة"، يظهر أنّ التكثيف من السمات الأساسيّة التي تميّزها، وتجعلها قادرة على خلق التأثير وتقديم القضايا التي تتناولها بشكل مختلف عن المألوف. وتظهر الكثافة في لغة قصص المجموعة بالنظر إلى الجملة، التي تهيمن عليها البنية القصيرة ذات الإيقاع السريع، وهو ما يظهر بشكل لافت منذ القصّة الأولى "الصور الجميلة"، وتبدأ بـ:

"المختار، منقلبا على ظهره تحت السدرة، باسطا ذراعيه على الأرض، مغمضا عينيه من وهج الظهيرة، مستسلما للغيبوبة التي تعقب تلك الوجبات الدسمة: دجاجة ورغيفان وصحن طبيخ وبصل أخضر وزيتون..."[36]. والفقرة التالية تبدأ كالتالي: "قطٌّ ذكر تسلّق غصن السدرة المنحني فوق المختار، على ارتفاع ثلاثة أمتار. توقّف عن تحريك ذيله المتدلّي في الفراغ، مدّ رأسه وتشمم الهواء، حصر هدفه بفضلات الدجاج، في البيت القريب..."[37].

يظهر في هذا المثال مستوى عالٍ من الكثافة اللغويّة والجمل القصيرة ذات الإيقاع السريع. ومع هذا الإيقاع السريع في الجمل، تحمل هذه اللغة إشارات ضمنيّة لوجهة النظر وللقضية التي تعالجها القصّة، وهي جريمة الشرف والمركزيّة الذكريّة؛ فالكلمة الأولى "المختار" وما يليها من أوصاف تقدّم شعورا عن جو الهيمنة الأبويّة والذكريّة دون أن تصرّح به مباشرة. تتحقق بذلك ضمنيّا إحدى السمات المهمّة للقصّة القصيرة، وهي التعبير بالإيحاء والابتعاد عن المباشرة؛ فـ "الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء والتضمين هو التقليد الأوّل للعمل الأقصوصي"[38].

وتتضمن هذه اللغة صفاتٍ دالّةً على الشره والتخمة لـ "المختار" ذي القوّة والمركزيّة في حركة ما حوله، الأمر الذي يقدّم طابعا هزليّا، فهو بصورته المُتخمة "منقلبا على ظهره...، باسطا ذراعيه... مغمضا عينيه.. مستسلما للغيبوبة..." مثير للاشمئزاز، لكنّه، في الوقت نفسه، مركزُ الحركة والفعل في محيطه، وسينتج عن هذه الهيمنة جريمة قتل على يد أبنائه في نهاية القصّة، وهذه مفارقة مؤلمة! بالإضافة إلى ذلك، الصورة التي يظهر فيها المختار صورة منظّمة، فهو محدد المكان والحركات والصفات، وشكله ذو دلالة على وجهة النظر التي تقدّمها القصّة، وهذا يسبب

---

[31] المرجع السابق، ص 21.

[32] صبري حافظ، "الخصائص البنائيّة في القصّة القصيرة"، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4، يوليو أغسطس سبتمبر 1982، ص 31.

[33] عناصر القصّة، ص 16.

[34] "الخصائص البنائيّة في القصّة القصيرة"، ص 27.

[35] ماري لويز برات، "القصّة القصيرة: الطول والقصر"، تر. محمود عيّاد، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4، يوليو أغسطس سبتمبر 1982، ص 49.

[36] الصور الجميلة، ص 15.

[37] المصدر السابق، ص 15.

[38] الخصائص البنائيّة في القصّة القصيرة"، ص 26.

متعة في القراءة، ذلك أنّ "الثقافة التي تكيّف الشخصية السخيفة أو الحمقاء لتقوم بدور في العالم المنظّم تقدّم صعودا هزليّا نلاحظه باستحسان وسرور"[39]، إنّ سخرية ساكنة تعبر إلى القارئ من خلال تلك الكلمات السريعة بحذر وهدوء.

يهيمن هذا النمط سريع الإيقاع بشكل واضح على قصص المجموعة، فعلى سبيل المثال، في قصّة "زجاج" يصعد رجل مسنٌّ درج الحيّ إلى بيته فيسمع عبر النوافذ قصص الناس ومشاجراتهم: "ببطءٍ يصعد، كأنّه يمتحن متانة الدرجات، أو يتأكّد من وجودها تحت قدميه"، ويظهر الرجل نفسه وصفاته بالصيغة نفسها: "وجهه شاحب، شعره رماديّ، جبينه يلمع، كأنّه مدهونٌ بالزيت، دون أن تندّ عنه قطرة عرق، تنفّسه منتظم بطيء يوازي بطء حركته"[40]. وتستمرّ القصّة في وصف مكوّناتها الأخرى وأحداثها على هذه الشاكلة[41].

وتقدّم قصّة "الصور الجميلة" من خلال الجمل ذات الطابع نفسه؛ القصير والسريع والساخر، القطّ الذكر الباحث عن بقايا الطعام، فيقفز من أعلى الشجرة التي ينام تحتها المختار على بطنه التي "ترتفع كالقنطرة"[42] فتخلق القصّة مزيدا من السخرية، وتُلحق ضمنيّا صفات "القطّ الذكر" الشَبِق والشَرِه بالمختار وإن لم تصرّح بذلك. وبالتوازي، تظهر شخصيّة محوريّة مناقضة لصفات المختار في لطفها وكونها ضحيّةً، مع استمرار القصّة في استخدام اللغة المكثّفة ذات الإيقاع السريع. "مريم صبيّة رشيقة، تحمل جرّتها على رأسها، تسعى بها، مملوءة فارغة، بين البيت والبئر، سبع مرّات في اليوم. هذه العادة أكسبت قوامها استقامة صادقة، وتنفسّها انتظاما نموذجيّا، فلم تكن تلهث في سعيها على طرقات القرية بصخورها الناتئة المفلطحة"[43].

وعلى الرغم من أنّ اللغة هنا مماثلة في مستوى الكثافة وسرعة الإيقاع لتلك التي تظهر في وصف المختار، إلا أنّها تحمل منظورا مخالفا للمنظور الذي تُقدّم من خلاله شخصيّة المختار، فرشاقتها وصباها وحركتها الدؤوبة تخالف تماما المختارَ السمينَ الشرِهَ قليلَ الحركة ذا البطن التي "كالقنطرة". واللغة تقدّم الصفات بحساسيّة فريدة، فلننظر مثلا إلى صفة الجرّة التي تسعى بها "فارغة ممتلئة" لتعني الحركة المستمرّة ذهابا وإيابا باتجاه البئر.

يُظهر الفرق بين اللغة التي تصف المختار وتلك التي تصف مريم وقبلها زوجة المختار المجبرة على الطاعة أنّ بناء اللغة يعتمد أساسا على منظور ووجهة نظر، أكثر من المعاني الحرفيّة للكلمات، فتقدّم القصّة ضمنيّا المواقف من الشخصيّات قبل أن نعرف أفعالها، وبذلك يمكن القول إن "المواقف غير المعلنة ستبلغ من خلال اللغة"، التي يمكنها "أن تنقل أثرى أنواع الفهم وأرهفه بما تحمله معها من الصور والأفكار المختلفة"[44]. وبالإضافة إلى الصفات متقدّمة الذكر التي توحي بوجهة النظر نحو المختار، يمكن أن يُضاف مثال آخر من السياق الذي ظهر فيه المختار ومن الفقرة الأولى نفسها في القصّة، وهو استخدام "أجبر" و "تتحايل" و "وصايا" في وصف تعامل المختار مع زوجته التي لم تنجب ذكورا[45]، فنعرف تلقائيّا أنّ المختار متسلّط يجبر زوجته التي تُضطرّ إلى التحايل لكي لا تصطدم بوصايا زوجها، فتكون هذه الكلمات معبّأة انفعاليّا وإيحائيّا بشكل أكبر من معناها الوظيفيّ لغويّا.

---

[39] عناصر القصّة، ص 26.
[40] الصور الجميلة، ص 107.
[41] يظهر الدرج الذي يعبره الرجل المسنّ بالصورة التالية: "الدرج محاطٌ، عن جانبيه، بالبيوت المتراصّة المرتفعة فوق بعضها، كأنّها درج آخر. درج ضيّقٌ يشبه الزقاق. بعد كلّ عشر درجات تنبسط مصطبةٌ مربّعةٌ تقف على جانبيها أبواب البيوت". ص 107.
[42] الصور الجميلة، ص 16.
[43] المصدر السابق، ص 16.
[44] عناصر القصّة، ص 46.
[45] الصور الجميلة، ص 15.

يقول إدجار ألن بو "لو أن أديبا ماهرا كتب حكاية، وكان ذكيّا، فإنّه لا يوظّف فكرة لخدمة الأهداف، ولكنّه يسعى – بكل اهتمام وتركيز – إلى تحقيق تأثير معيّن يخترع الأحداث على أساسه ثم يربط تلك الأحداث بطريقة مُثلى تجعلها قادرة على تحقيق التأثر الذي سبق لها تصوره"[46]. وهذا ما تفعله القصّة، فهي لا تتحدّث عن التسلّط ولا عن المركزيّة الأبويّة، لكنّ اللغة تحيل إلى ذلك ضمنيّا. اللغة بذلك تجعلنا نشعر بالعالم الذي تنتمي إليه الشخصيّة ونتصوّر جزئيّا أفكارها وقيمها دون أن تخبرنا بها.

تستمر القصّة في غالبها على هذا النحو من اللغة المكثّفة الممتلئة بالدلالة على الرغم من طولها النسبيّ، فهي سبع عشرة صفحة، وهي وإن كانت المثال الأهمّ على الكثافة والتركيز، إلا أننا نجد هذه الكثافة سمة غالبة في جلّ قصص المجموعة[47]، وتقلّ هذه الكثافة والسرعة في إيقاع الجمل في القصص التي تقدّم شخصياتٍ مريضة على المستوى النفسيّ أو تعاني من ردّة فعل نفسيّة تجاه قضيّة معيّنة، مثل قصّة "خدمات متبادلة"، وهو ما سيناقش لاحقا. ولا بدّ من التأكيد على أنّ هذا التكثيف في اللغة لا يجعلها لغة متكلّفة أو متقعّرة، وإنّما تحافظ على "البساطة والتواضع"، ولا "تجذب الانتباه لذاتها بل تحاول بهدوء أن تخلق تيّارا من الإشعاعات المتتابعة التي تعمّق قدرة اللغة على التعبير والتركيز"[48].

2- التصوير

توظّف قصص المجموعة التصوير بشكل بارز في تقديم أحداثها وشخصيّاتها ووجهات نظرها، وهو ما يظهر من الأمثلة المتقدّمة من قصّة "الصور الجميلة"، حيث يُقدّم المختار باعتباره صورةً في مشهد تتسع مكوّناته بالتدرّج، فبعد أن قدّمت القصّة صفات المختار، وهي عبارة عن صور لهيئته الخارجيّة بالدرجة الأولى تعكس ضمنا صورته النفسيّة، تأخذ الصور الجزئيّة المتلاحقة بالاتساع فتشكّل مشهدا واسعا يشمل شخصيّات جديدة تأتي باعتبارها امتدادا للمختار، وتبدأ بزوجته والقطّ بـ "ذيله المتدلّي في الفراغ"، ومريم[49]، التي تظهر في سياق إخبارنا أنّها لم تسمع صيحة المختار حين قفز القطّ في بطنه، فقد كانت في طريقها إلى النبع لجلب الماء.

وفي الأثناء، جاء وصف الطريق الذي يوسّع المكان وامتداده، فقد بدأت القصّة تحت شجرة السدرة أمام بيته، وامتدّت إلى محيط البيت ثم نواحي القرية وشوارعها في تتبّع حركة مريم وصالح الأعمى الذي كان يدّعي عدم الرؤية ويطلب من النساء مساعدته ليمسهنّ خطأ، وهو ما يتفق مع الانطباع المتشكّل من شخصيّة المختار، "كان يرى الأشياء كما يحلو له أن يراها. يحلو له في الليل، أحيانا، أن يطلب من امرأة عابرة أن تمسك معصمه لتقوده في طرقات القرية التي لا تضل فيها الحمير. ويأخذ، والمرأة تقوده في حكّ يده في فخذها، وشمّ رائحتها"[50].

وتصف القصّة حركة مريم وشكلها في شوارع القرية رغم وصف جسدها من قبلُ، فتظهر متّجهةً إلى البيت حاملة جرّة الماء على رأسها، "من يرَ النصف الأعلى لمريم، وهي تمرّ من خلف (السنسلة)، بخصرها النحيل، وصدرها البارز، رغما عنها، وعنقها الطويل، وجذعها المستقيم، واندفاعتها السريعة الرشيقة، من يرها، هكذا، بثوبها الأسود المطرّز، يظنّها حمامة تسير

---

[46] إدجار ألن بو، "أو هنري ونظريّة القصّة القصيرة"، تر. نصر أبو زيد، مجلة فصول، مجلد 3، يونيوه 1983، ص 86.

[47] على سبيل المثال، تبدأ قصّة عين القطّ كالتالي: "بنت شعرها أحمر قصير، حاجباها أحمران سميكان، خدّاها بلون الشمع يغطّيهما نمش أحمر..."، ص 59.

[48] "الخصائص البنائيّة في القصّة القصيرة"، ص 31.

[49] لا يظهر من سياق القصّة إذا كانت مريم ابنة المختار أو لا، فقد ذكرت القصّة أنّ زوجة المختار لم تنجب ذكورا، ومريم لها إخوة ذكور، ولم تذكر القصّة إذا كان المختار متزوّجا من أكثر من زوجة أو لا. لكنّ الأمر المهمّ هو أنّ المختار رمز للأبويّة والذكريّة في القرية كلّها، وهذا ينسجم تماما مع التحليل في هذه الدراسة.

[50] الصور الجميلة، ص 16.

فوق (السنسلة).."[51] يتحرّك المشهد عبر صور جديدة تشمل جزءا أوسع من المكان، وهو الطريق في القرية بين البيت ونبع الماء، وهذه الصور ليست مجرّد إخبار بحركة مريم ووصف للقرية، وإنّما تضيف إلى وجهة النظر التي تبنيها القصّة حول المرأة وجريمة الشرف. يظهر هذا من خلال الوصف "رغما عنها" لبروز صدرها، الأمر الذي يشي بالموقف العام من الشكل الطبيعيّ للجسد، فالعبارة تضمر أنّها لو استطاعت لأخفت ذلك.

ويبدو وصف مريم وهي تسير خلف (السنسلة) كأنّها حمامة في نظر الأعمى ذا دلالة مهمّة، ذلك أنّ هذا الشكل يجعلها في موضع الفريسة، لا سيّما بعد وصف جسدها ومعالمه، وبعد ذكر ما يفعله الأعمى من ادّعاء العمى والطلب من بعض النسوة أن يقدنه ليمسّ أجسادهنّ. والأعمى هو من يظنّها حمامة، ويطلق عليها النار محاولا صيدها، فتُكسر الجرّة فوق رأسها، وتُضاف صورٌ جديدة تصف حركة الأعمى وهو "يمسك بندقيّته الكبيرة، مصوّبة باتجاه مريم، حانيا رأسه نحو كتفه الأيسر، مغلقا عينه اليمنى الرماديّة العمياء، فاتحا، قليلا، عينه اليسرى نصف المنطفئة، ناظرا بها على استقامة البندقيّة..."[52]

وبرصاصة الأعمى التي "اخترقت الوقت الكسول"، اجتمع الناس في شارع القرية الذي يقسمها نصفين، فيكتمل فضاء القصّة؛ المختار في مكانه تحت السدرة يطلق "جأراته"، القطّ يركض هاربا، مريم في الجانب الآخر من الأعمى لا تعرف عنه شيئا، والناس يجتمعون في شارع قريتهم الوحيد. تكتمل بذلك ثلاث صفحات من الصور المتلاحقة التي قدّمت المكان والأشخاص ومهّدت للمنظور الذي يُنظر للأحداث من خلاله.

3- التفاصيل

تعتمد الصور في المجموعة على التفاصيل الجزئيّة والدقيقة، وتضيف لتتابعها الكثيف أبعادا جديدة للموصوف. وتأتي هذه التفاصيل مجزّأةً في مقاطع مختلفة من القصّة الواحدة، فتتكامل الصور لتشكيل مشاهد تبعا لذلك. في قصّة "الصور الجميلة"، تحضر مريم كما ظهر في الجزء الأوّل منها في وصف رشاقتها إثر حركتها الدائبة حاملة الجرّة على رأسها، وهو ما أكسبها الرشاقة والخفّة في الحركة وأكسب قوامها "استقامة صادقة، وتنفّسها انتظاما نموذجيّا"، ثم يُضاف جزءٌ آخرُ من وصفها عند ظهورها خلف (السنسلة) "بخصرها النحيل، وصدرها البارز، رغما عنها، وعنقها الطويل، وجذعها المستقيم، واندفاعتها السريعة الرشيقة..". وفي الجزء الثاني من القصّة الذي تظهر فيه دلائل حمل مريم غير المعروف وهي بين إخوتها، تُستكمل ملامحُها في مقارنة شكلها بهيئة إخوتها التي تدلّ على نمط عيشهم وتفكيرهم، "السبعة ملامحهم متشابهة: وجوه مُسطّحة طويلة، تستدقّ، بحدّة، عند الذقن وتتثلّث، عظام الوجنات بارزة، أفواههم تبدو عريضة بسبب ضيق وجوههم، عيونهم ضيّقة مستطيلة. مريم تشبههم في الخطوط الرئيسة، مع امتلاء في وجهها وبروز في شفتيها مما جعلها أشبه بقطّة سمراء منها بذئب"[53]. ومن المهم الملاحظة أنّ الصور المختلفة لمريم تعرض صورة خارجيّة لها فقط، ولا تتضمن إلا أدنى فكرة عن صورتها الداخليّة وأفكارها.

الأمر نفسه يحدث في وصف البيت الذي حضرت بعض ملامحه عَرَضا ضمن وصف المختار مستلقيا بعد وجبته الدسمة، لكن في الجزء الثاني من القصة يحضر البيت مفصّلا؛ "البيت غرفتان متجاورتان، لكل منهما باب خشبي ينفتح على مصطبة مستطيلة بمساحة الغرفتين، المصبطة محاطة بسور إسمنتيّ بارتفاع الساق، في منتصف السور درج مكوّن من ثلاث عتبات تنزل إلى (الحاكورة)..."[54]

---

[51] المصدر السابق، ص 16-17.
[52] المصدر السابق، ص 17.
[53] المصدر السابق، ص 19-20.
[54] المصدر السابق، ص 20.

وبعد تراكم هذه التفاصيل واكتمال صورة مريم والبيت، يظهر الحدث المريب الخاص بحمل مريم المتمركزة في منتصف دائرة طعام إخوتها السبعة حيث أجسادُهم تتصل وأذرعهم تمتدّ وتنثني، دون أن ينتبهوا "للرعدة التي اعترت مريم، ولا لخيط العرق الذي سال على سمت وجهها. لكنها عندما قاءت، في بؤرة الدائرة، وهي تنحني لتضع صحنا، تحجّرت الدهشة في أطرافهم، وتعطلت، لوهلة، قدرتهم على الإدراك."[55] ويواصل المشهد عرض شدّة تقلّصات بطن مريم وانحنائها، بينما الدهشة المباغتة تهيمن على الإخوة. وتحتال القصّة بسخرية كبيرة لتنهي المشهد من خلال اقتراب "صوص هزيل" لأكل ما قاءته مريم، "مدّ منقاره في المستنقع الصغير الذي خلّفته مريم، تبعته صيصان كثيرة، جائعة، ودجاجات سعيدات بالوجبة الاستثنائيّة."[56] اقتراب الدجاجات من قيء مريم يكسر حدّة المشهد وحالة الذعر السارية فيه، ويتحايل على ترقّب تطوّر الأحداث في هذه اللحظة الحرجة من اكتشاف مسار القصّة.

ومع ذلك، لا يُلغي هذا أفق التوقّع عن طبيعة ما حدث لمريم وعن نتيجة ذلك، وهو ما يظهر في الأجزاء الثلاثة التالية؛ فالجزء الثالث مختلف عن الصور السابقة التي تبدأ بصور تفصيليّة لتكوّن مشهدا كليّا، فهو يبدأ بعرض مشهد المرعى الذي تنتقل فيه مريم متتبعّة بقراتها السبع، وتنتقل من ذلك لوصف تفصيليّ لبعض مكوّنات المرعى، لا سيّما "المغارة" التي ارتادتها باحثةً عن بقرة ضالة، "فوقعت على فوّهة المغارة، خلفها إلى اليمين، على مسافة قصيرة. الفوّهة تشبه عينا سوداء، جفنها البارز عن جبهة التلّة، مطليّ بالشيد الأبيض، ومن العين السوداء، ينبعث بريق مترجرج كأنّ العين ترمش"[57] وغنيّ عن القول أنّ الوصف الغريب لمدخل المغارة بالعين السوداء بجفنٍ أبيضَ مناسبٌ لطبيعة ما يحدث لمريم في ذلك المكان وما سينتج عن ذلك من مأساة.

ويتداخل مع هذا المشهد في الجزء الثالث مقاطع من الجزء الثاني على شكل حوار بين مريم وأحد إخوتها وهذا أوّل حوار في القصّة، يسألها أحد إخوتها عما بها، فتجيب بـ "لا شيء ممغوصة قليلا" مع تحديد شكل حركتها وكلامها، فهي "تجيب بصوت شاهق متحشرج دون أن ترفع عينيها، وتنسحب نحو المرحاض، ولا تغادر لوقت طويل."[58] وتعود القصّة لمشهد المرعى وحركة مريم مع بقراتها.

وفي الجزء الرابع يحضر مشهدٌ تتحدد سماته التفصيليّة بعد ذلك، وهو عودة مريم إلى البيت وجرّة الماء على رأسها، فيتراءى أمامها كأنّه حلم؛ إذ تشاهد أطفالا تحت السدرة يتمرجحون "على حبل غليظ يتدلّى قوسيّا بين غصنين مكينين عاليين من أغصان السدرة"[59]، وتتلوّى ألما من ضربات في حالة ضبابيّة غامضة وهي تنقل بصرها بين "الأرجوحة" وبين أزواج العيون السبعة التي بقرت بطنها.

4- **الغموض**

بما أنّ الفنّ يضع الأشياء بصورة غير متوقّعة ويعالج الحياة بشكل غير مألوف، بما في ذلك الصور التي تستخدم في الفنّ في غير الشكل المعتاد لها الظهور فيه[60]، فإنّه يغدو أكيدا أنّ الغموض والصعوبة في الفهم سيهيمن على الفنّ[61]، فهو يحاول أن ينتقل بنا من المعرفة العاديّة للأشياء إلى العمل من جديد على إدراكها لكونها في سياق مختلف وغير معروف. فوظيفة الأداة

---

[55] المصدر السابق، ص 20.
[56] المصدر السابق، ص 21.
[57] المصدر نفسه، ص 23.
[58] المصدر السابق، ص 23.
[59] المصدر السابق، ص 26.

[60] *Theory of Prose*, p. 2.
[61] Victor Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, Mouton Publisher, The Hague, Paris, New York, edition 4, 1980, P. 209.

الفنيّة هي جعل هذا التعرّف صعبا وغامضا ويحتاج إدراكه بالتالي وقتا أطول[62]. بناء على ذلك، الغموض والصعوبة في قراءة الفنّ وفهمه جزء جوهريّ من طبيعته؛ فـ "تقنيّة الفنّ هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة. صعوبة الإدراك وطوله لأنّ عمليّة الإدراك غاية جماليّة بنفسها، وينبغي أن يُطال أمدها." [63]

وظهر في قصّة "الصور الجميلة" ما تستخدمه من تصوير موسّع ومكثّف واستخدام التفاصيل على مستوى اللغة والصور، وما حدث من تواز ضمنيّ بين المختار والقطّ، وتضاد بين المختار ومريم، بالإضافة إلى تضمين تلميحات عن وجهة النظر. وهذا يؤدّي بالتأكيد إلى صعوبة في التلقي، ويطيل بالتالي عملية القراءة وفترة العمل اللازمة للفهم.

ومما لا شكّ فيه أنّ استخدام الصور بشكل موسّع يخلق مسافة تبعد عن المباشرة والفهم السريع للأحداث، وقد يتطلّب الأمر إعادة القراءة غير مرّة للوقوف على التفاصيل بدقّة. يظهر هذا في قصّة "الصور الجميلة"، حيث تجعل الصور المتلاحقة الأحداث بحاجة إلى استخراج وربط مع بعضها، فتحقق القصّة بذلك متعة مُضاعفة، ذلك أنّ "القصة الجيّدة يمكن أن تختبر باستمتاع عدّة مرّات، وفي كثير من الأحيان تكون القراءة الثانية أو الثالثة أفضل في كلّ نقطة مما كانت عليه في المرّة الأولى."[64]

إضافة إلى ذلك، تستعين قصّة "الصور الجميلة" بعنصرٍ آخرَ يُضفي، من ناحية، بعدا خياليّا على القصّة على الرغم من أنّ أحداثها تبدو في جوهرها واقعيّة، ومن ناحية أخرى، يشكك في كلّ ما جرى ويجعل الأحداث تقف بين التصديق والتكذيب. وهذا العنصر هو ضفدع أخضر يقفز من بطن مريم، في إشارة إلى أنّ أحدهم بقر بطنها، وكان ذلك آخر ما رأته؛ "لقد رأت مريم وهي ترفع رأسها للمرة الأخيرة قبل أن تستسلم، عبر جسدها العاري المدد على الأرض، جسما مكوّرا بحجم قبضة اليد، كان مرقّطا ضاربا إلى الخضرة، في رأسه كرتان ميتتان من الزجاج الأصفر، رأته يقفز من أعلى فخذيها نحو الأرض، ولم تصدق ما رأته واستقذرته، لكنّه كان كافيا لجعل الرؤوس السوداء تتوقّف، بعد فوات الأوان، عن نبش جوفها"[65].

هذا المشهد يجعل كلّ ما جرى محطّ شكّ، ويُظهر القصّة بأكملها وكأنّها حلم وليست حقيقة، الأمر الوحيد الذي يمكن أن نصل إليه هو أن نعيد التفكير بما جرى، هل حقا كانت مريم بريئة؟ وهل حدث كلّ ذلك لها في الأساس؟ القصّة تُعيدنا إلى دلائل حمل مريم وتُخرجها عن فهم الناس لها، فقد تكون تلك الأعراض ناتجة عن "علق" يدخل البطن مع ماء الينابيع وليس حملا، وقد يكون الضفدع خدعة من أهل مريم لتضليل الناس عن حملها. إنّ عدم توضيح القصّة لأيّ من ذلك يُضفي السخرية على ما حدث، فهي تقذف بنا في هوّة بين التصديق والتكذيب من جهة، والإدانة والتعاطف من جهة أخرى، فـ "حين يحجم الكاتب عن الشرح المباشر علينا أن نبحث عن المفاتيح الأدقّ."[66]

يتعاضد مع هذه الضبابيّة ظلٌّ ميثالوجيّ يأتي من استخدام الرقم سبعة في القصّة، فإخوة مريم سبعة، و "رؤوسهم السبعة"[67] تتبعها، و "إخوة مريم السبعة يملؤون البيت دائما"، و "السبعة ملامحهم متشابهة"[68]، وهم جميعا بلا أسماء، هويتهم الوحيدة أنّهم سبعة بصفات قاسية متماثلة. وبقرات مريم التي تقودها في المرعى سبع، ولها صفات حيوانيّة طبيعيّة وهي أنّها "مخلوقات غبيّة"، ولكنّ مريم تؤمن "أنّ المخلوقات الغبيّة حين تحرن تكون لديها أسباب وجيهة، خفيّة، فوق

---

[62] *Theory of Prose*, p. 6.

[63] نظريّة الأدب في القرن العشرين، ص 39-40.

[64] عناصر القصّة، ص 31.

[65] الصور الجميلة، ص 29.

[66] عناصر القصّة، ص 39.

[67] الصور الجميلة، ص 29.

[68] المصدر السابق، ص 19.

بشريّة، لهذا العناد."[69] ويُلحظ هنا التماثل الضمنيّ بين صفات هذه البقرات التي "تحرن" بفعل "أسباب وجيهة" وإخوة مريم الذين انتقموا لما يظهر أنّه سبب وجيه، وهو حمل أختهم بشكل غير شرعيّ، فتدينهم وتصفهم بصفات البقرات الغبيّة، وتجعل منطقهم مساويا لمنطقها الحيوانيّ. ويزداد الأمر حدّةً حين تشكك القصّة بذلك السبب، فيكون فعلهم غبيّا ومماثلا تماما لانتفاء العقلانيّة البشريّة عن فعل البقرات.

ثالثا: **تغريب الشخصيّات**

في الوقت الذي تعمد فيه بعض القصص في مجموعة "الصور الجميلة" إلى تقديم شخصيّات نمطيّة عبر وسائل لغويّة وتصويريّة، تمثّل قوالب مألوفة من السلوك، مثل الشخصيّات الذكوريّة الأبويّة، والأنثويّة المستضعفة، كما يظهر في قصّة "الصور الجميلة"، والشخصيّات المراقبة لأفعال الناس كما في شخصيّة الرجل المسنّ في قصّة "زجاج"، تقدّم قصصٌ أخرى شخصيّاتٍ غريبةً تحتاج إلى بحث وتحليل لفهم طبيعتها وتصرّفاتها. وتعتمد المجموعة بشكل رئيس على شخصيّات تعاني من خلل سلوكيّ يُفسّره اضطراب نفسيّ؛ لا سيّما الاضطرابات الناتجة عن مشاكلَ جسديّة ومن عالم الطفولة، مثل التنمر ضدّ الأطفال والمشاكل الجنسيّة، أو عن مشاكل اجتماعيّة ضاغطة كما في قصّة "حب في المزبلة" أو "سذاجة الفتيات"، فيبدو أسلوب القصص معتمدا على معالجة هذه الشخصيّات وتفسيرها. ويعمل هذا النوع من القصص على عرض السلوك في سياق يفسّر الخلل ويعيده إلى دوافعه الخفيّة.

وتتخذ المجموعة التحليل أسلوبا لإظهار الخلل السلوكيّ، ويظهر هذا الأسلوب بشكل واضح وبارز في بعض القصص، حيث تخلق القصّة سياقا مناسبا لظهور التحليل والتفسير باعتباره جزءا من أحداث القصّة، وبشكل خفيٍّ وضمنيّ في قصص أخرى، وهذا الأسلوب الأخير أكثر غموضا وتعقيدا. وفي كلّ الأحوال، يعبّر حضور هذا النوع من الشخصيّات عن رؤية المجموعة عن مجال عمل القصص، وهو معالجة شخصيّات غريبة ومضطربة، وتقوم بأفعال غير سويّة، فتقدّمها بطريقة تلفت الانتباه ليس إلى سلوكها فقط، وإنّما الأكثر أهميّة إلى الدوافع والأسباب التي أدّت بها إلى الشكل الذي تظهر عليه.

وقبل التفصيل في طريقة قصص المجموعة في تقديم التحليل بشكل خفيّ ومراوغ، سنضرب مثالا على النوع الأوّل الذي يظهر فيه تحليل الظاهرة المعروضة جزءا من سياق القصّة، وهذا المثال هو قصّة "عين القطّ". تعالج هذه القصّة قضيّة واقعيّة تبدو مألوفة وبحاجة إلى معالجة على المستوى الاجتماعيّ، وهي ما يواجهه الأطفال من تنمّر في مدراسهم ومن زملائهم. تُضفي القصّة طابعا خاصّا على هذه القضيّة عبر تقديمها في إطار تحليليّ، يظهر منذ بداية الأحداث من خلال عرض قصّة قصيرة (ضمن القصّة) فيها أطفال في مدرسة يمارسون أفعالا شنيعة وقذرة ضدّ بعضهم، ومعلمة الموسيقى تحاول إيقاف آليّةٍ للحفر تعمل بجانب المدرسة وتجعل التدريس مستحيلا مع صوتها الهادر.

نكتشف بعد انتهاء الجزء الأوّل من القصّة أنّ هذه الأحداث عبارة عن قصّة قصيرة يقرأها طلابٌ في الجامعة مع أستاذهم د. طالب لتحليلها، والقصّة من كتابة أحد الطلبة وهو السارد في القصّة الإطار التي ظهرت القصّة الأخرى فيها. أثناء التحليل والنقاش يُوجّه الطلاب أسئلة عن حقيقة ما حدث في القصّة واقعيّا، وأين مكان الكاتب من الشخصيّات فيها؟ وبالطبع، هذا السؤال يُسبب الحرج، لأنّ الشخصيّات كلّها إمّا مستضعفة أو متنمّرة، وفضاء القصّة عموما يُشعر بكآبة وقذارة. في هذه الأثناء، يسترجع السارد أحداثا يبدو أنّها تنتمي إلى عالم طفولته، تتداخل مع النقاش والتحليل لقصّته في قاعة المحاضرة. هذه الأحداث المُسترجعة تجعل ضمنيّا الصور القذرة في القصّة المدروسة تعبيرا عن ردّة فعل السارد النفسيّة تجاه أحداث طفولته، وفي الوقت نفسه أداة

---

[69] المصدر السابق، ص 23.

من الكاتب لجعل الموضوع غريبا للغاية وفي أقبح وأبشع حالة، حيث يتقاذف أطفال في القصّة التي يحللها الكاتب مع زملائه ببولهم في مشهد غامض.

أثناء النقاش حول القصّة، يظهر، على شكل استرجاع، طفلٌ في مدرسة يقتسم كعكة بالسمسم مع طفلة أخرى ذكرت أنّها لا تحصل على مصروفٍ من أمّها لشراء كعكة بعد أن قال لها الطفل صاحب الكعكة بأنّه اشتراها من مصروفه الذي يأخذه من أمّه ويجمعه في العادة في حصّالة. يكشف لاحقا أحدُ زملاء هذا الطفل أنّه كان قد سرق الكعكة، فتقول الطفلة التي أطعمها جزءا منها، "إنّه لم يسرقها، لقد اشتراها من مصروفه"[70] الذي تعطيه إيّاه أمُّه، فتزيد المعلمة قوّة الكفّ على وجهه لأنّه يسرق ويكذب أيضا، وتكرر هذا الوصف عدّة مرّات[71]؛ فأمّه ميّتة! وبالطبع، هذه الاسترجاعات وإن ظهرت أثناء حوار زملاء السارد وأستاذهم، إلا أنّها استرجاعات نفسيّة أقرب إلى "المونولوج"، فمن غير الممكن أن يصرّح بها السارد علانيّة في قاعة المحاضرة، ولكنّها تظهر متقطّعة بين حواراتهم، ويحتاج القارئ إلى معرفة هذا الأسلوب في القصّة ليتمكّن من فهمها ومتابعتها.

وبينما ينتهي النقاش حول قصّة السارد مع نهاية المحاضرة ونهاية الجزء الثاني من القصّة الإطار، لا ينتهي الموقف النفسيّ للسارد وتأثّره به، فيظهر جزء ثالث من القصّة يعرض حوارا بين مجموعة من الأطفال يفتخرون باعتدائهم على بعضهم وممارسة جملة من التصرّفات ضدّ الأطفال الآخرين، الأمر الذي يكشف عن الدافع الموجّه للسارد لكتابة قصّته، والتأثّر بها وبمجرياتها. هذا التناول يجعل من قضيّة التنمّر ضد الأطفال حالة تستدعي الانتباه إلى الآثار الكارثيّة التي تتركها في الشخصيّة ليس في مرحلة الطفولة فقط، وإنّما أيضا في المراحل التالية التي تبقى حاضرة فيها. وربّما يكون هذا الموضوع نادرا في الأدب، لأنّه يفرض شكلا واقعيّا مباشرا يجعل معالجته فنيّا أمرا خَطِرا على القيمة الجماليّة، فاستطاعت القصّة أن تعرضه في إطار تحليليّ يفسّر قذارة التعبير عن سلوك الأطفال في القصّة التي كتبها السارد، ويمكّن من لفت الانتباه لهذه القضية والتفكير بآثارها على سلوك الضحيّة حتى بعد البلوغ ومفارقة حالة الضعف.

والمثال المتعلّق بالتحليل بشكل ضمنيّ هو قصّة "خدمات متبادلة"، فتتناول القصّة الخلل السلوكيّ والأخلاقيّ مُفسَّرا بمشكلة نفسيّة تؤدّي بصاحبها إلى محاولة تقمّص حالة معاكسة لقدراته، في محاولة منه لصيانة صورته الذاتيّة أمام الآخرين. يظهر هذا في القصّة من خلال شخصيّة غريبة الأطوار وهي شخصيّة طبيب الأسنان الدكتور صبحي الذي يبدو شبقيّا وممتلئا بالرغبة، ويودّ تغيير سكرتيرته ليحصل على من تُقبل على تلبية ما يريد، ويستعين بأحد زبائنه ليقدّم إليه سكرتيرة جديدة مناسبة لمطلبه. هذا الزبون هو السارد الذي تُروى أحداث القصّة من خلاله، وهو من يقدّم الطبيب الذي لا يظهر صوته إلا في الحوارات التي يجريها معه، وهي حوارات تؤكّد ما يدّعيه من شبقيّة وشهوانيّة ولا تهدف إلى الكشف عن مشكلته النفسيّة.

ونتيجة لذلك، تظهر شخصيّة الطبيب مادّة تحتاج إلى تحليل وتفسير للزبون الذي يقوم في القصّة بعمل المحلل دون التصريح بذلك، لا سيّما أنّه لا اسم له في القصّة ويظهر مماثلا على المستوى الأخلاقيّ للدكتور صبحي، بحيث لا يشكّل أيّ نوع من الرقابة على الشخصيّة المُحللة، ليتمكن من جمع المعلومات عن الحالة بحثا عن أمر خفيّ ينتمي للمكبوت الموجّه للسلوك لا إراديّا، فيحاول اكتشاف سرّ سلوك الطبيب وما يظهر فيه وحوله من تناقضات عبر مراحل تعامله معه. وهذا الشكل يجعل شخصيّتي الطبيب والمريض تمارسان دورا معكوسا لما يظهران عليه؛ فالطبيب مادة للدراسة والتحليل يقوم بها المريض عكس الصورة المعتادة، الأمر الذي يُضفي على القصّة قدرا من الغموض، فالقصّة رحلة استكشاف يقوم بها الزبون لعالم طبيب الأسنان، وهذا الأسلوب

[70] المصدر السابق، ص 67.
[71] المصدر السابق، ص 68.

يحتاج إلى اكتشاف من القارئ الذي لا يمكن له أن يصل إلى هذه النتيجة إلا في الجزء الأخير من القصّة.

وقلب الأدوار وإعطاء الأشخاص أو الأشياء عكس ما هو متوقّع منها له مثيل في التحليل النفسيّ يُعرف بـ "الإزاحة"، حيث تظهر العناصر في محاولة للتخلّص من رقابة الوعيّ عليها في غير مجالها وتعمل بطريقة مختلفة عن طبيعتها.[72] ومما لا شكّ فيه أنّ دخول هذه العناصر في إزاحات داخل القصّة بشكل مقصود بِعَدّها جزءا من معالجة القصّة لموضوعها هو تعبير عن أسلوب العمل، و"الصياغة الأسلوبية النموذجيّة للعمل الأدبي هي التي تميّزه عن قصص المريض. ولهذا فإن لأثره على قرّائه مفعول التطهير والمعرفة الذاتيّة، بالإضافة إلى 'علاوة المتعة' التي تضفيها الغلالة الجماليّة التي تتفادى المواجهة المباشرة (وهي لا تحتمل) مع الحقيقة."[73] إنّ ما يحدث في قصّة "خدمات متبادلة" من خلال قلب الأدوار هذا يخلق مجالا يتصرّف فيه الدكتور صبحي بحريّة ويبعده عن أدوات الدفاع التي تتخذها الذات حين تشعر أنّها مستهدفة ومتابعة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يُبرزُ قلبُ الأدوار في القصّة أسلوبَها الخاصّ وقيمتها التي تميّزها عن المعالجات السيكولوجيّة والاجتماعيّة، فتُؤثر بذلك البعد الجماليّ على المادة السيكولوجيّة.

ألحّ الدكتور صبحي في طلب المساعدة بعد أن عرف من الزبون السارد[74] أنّه قادر على أن يكون وسيطا لإحضار المرأة المناسبة لشبقيّته، بحيث تكون ذات صفات جسديّة جميلة، وطبيعة أخلاقيّة تسمح لها بتلبية ما يريد. وأولى الملحوظات التي يرصدها السارد حين زار عيادة الدكتور صبحي هي أنّ سكرتيرته التي يريد تغييرها تتصف بالجمال والأناقة، وأخبر الدكتور صبحي بذلك: "بالمناسبة، المرأة التي بالخارج لا بأس بها، ومن الخسارة أن تصرفها"، فأظهر الدكتور انزعاجه منها ومن مجرّد ذكرها؛ "ولأوّل مرّة منذ دخلت عيادته التمعت في عينيه تلك النظرة المخيفة.

- أف، تلك! إنّها مقرفة معقّدة، مرآها يجعلني مكتئبا، هل كان يجب أن تذكّرني بها؟

- ولكن هل حاولت...؟

- لم أوفّر طريقة، لكنّها رفضت، إنّها راهبة أقول لك."[75]

يحاول السارد تبرير موقفها منه بأنّه لا يدفع لها مبلغا منصفا، فدافع الدكتور بتأكيده أنّها لا تستحقّ أكثر من المبلغ القليل الذي تأخذه، لكنّه سيدفع بشكل سخيّ للفتاة الجديدة إذا كانت مناسبة. هذا الموقف ذو أهميّة خاصّة في هذا السياق؛ إذ يؤكّد حياديّة السارد وإخفاء محاولة استكشاف عالم الدكتور صبحي الداخليّ، وهو ما يتيح المجال له للتصرّف بتلقائيّة يمكن لها أن توصل إلى سرّه الخفيّ.

الملحوظة الثانية يلتقطها السارد وهو خارج من غرفة الطبيب وفمه مخدّر بعد خلع ضرس له وبالكاد يقوى على الكلام، وهي ما قالته السكرتيرة له من أنّها تعرف ما قاله الطبيب عنها، وأنّه سيحضر له أخرى بدلا منها، وأكّدت له أنّ كلّ ذلك ليس ذا قيمة بالنسبة لها، الشيء الوحيد الذي تودّ أن تقوله هو أنّ الطبيب كذب عليه في السبب، وأنّه على الإطلاق لم يتعرّض لها ولم يضايقها:

"- لقد سمعته يكلّمك عبر الهاتف، وسمعت جزءا من حواركما قبل قليل. لقد كذب عليك في السبب الذي قال لك إنّه سيطردني من أجله.

- تقصدين أنّه لم...

- إطلاقا، إنّه بالكاد يكلّمني أو ينظر إليّ."[76]

---

[72] مارسيل ماريني، "النقد التحليليّ النفسيّ"، كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، مايو – أيار، 1997، ص 67-68.

[73] المرجع السابق، ص 88.

[74] سأشير له من الآن فصاعدا بالسارد فقط.

[75] الصور الجميلة، ص 36-37.

شعر السارد أنّه أمام أمر غامض تماما، ويبدو ذلك، على المستوى الشكليّ، بسبب مفعول المخدّر الشديد في فمه، وحالة التخدير هذه تناسب غموض الموقف، وعلى مستوى موضوعيّ بسبب التناقض بين ما يدّعيه الطبيب وما تقوله السكرتيرة. ولاحقا يعبّر السارد عن حيرته لسونيا الفتاة التي سيرسلها لتعمل عند الدكتور صبحي، فيقول لها: "إنني لم أكوّن رأيا قاطعا فيه بعد، لذلك أريدك أن تقدّمي لي تقريرا وافيا عنه."[77]

التقرير الذي طلبه من سونيا ظهر على شكل ردّة فعلها الغاضبة التي تؤكّد ما قالته السكرتيرة القديمة؛ فقد وصفت سونيا بغضبٍ شديدٍ تصرّف الدكتور صبحي بأنّه عاملها منذ اللحظة الأولى لرؤيته لها بطريقة لا تنمّ عن أيّ رغبة من أيّ نوع كانت؛ "لقد استقبلني بابتسامة جرسون تافهة ودعاني للجلوس ثمّ سألني بضع أسئلة، وكان يتحاشى النظر إلى وجهي".[78] وبعد انتهاء أوّل يوم عمل وانصراف المراجعين، يلتقي الدكتور صبحي بسونيا وهي تغسل يديها في المدخل الضيّق للحمّام، فظنّت أنّه سيقترب منها ليحقق سبب توظيفها، لكنّه بدلا من ذلك صرخ بها طالبا أن تبتعد عنه: "لم أتحرّك من مكاني عندما رأيته يقترب منّي وابتسمت له وواصلت غسل يدي، وعندما صار جنبي أطلق صرخة أرعبتني: ابتعدي." وبعد ذلك، "عبر بخطوة واحدة باب الحمّام محاذرا الاحتكاك بي كأنني جرباء.."[79] غادر الدكتور صبحي للغداء وقال لسونيا بعد عودته إنّ عملها لم يعجبه، لذلك فإنّه يستغني عن خدماتها، فما كان منها إلا أن تبصق في وجهه وتغادر.

الجزء الأخير من القصّة يفسّر، من جهة، الأحداث المتقدّمة، ويكشف، من جهة أخرى، عن المشكلة التي يعاني منها الطبيب. حضر السارد لجلسة علاج، ووصل إلى العيادة أثناء استراحة الغداء، فوجد فتاة صغيرة تسكن في الشقّة المجاورة لعيادة الطبيب كانت قد ظهرت في القصّة قبل ذلك عندما جاء السارد إلى العيادة في المرّة الأولى وأخطأ في باب العيادة، فرأى داخل الشقّة بشكل غير واضح امرأة تبدو والدتها بسبب تشابه عينيهما، فدلّته على باب العيادة المجاور. وجد السارد تلك الفتاة مجددا لتؤكّد أنّها من سيدلّه على ما يبحث عنه من جديد، فقالت له مستنكرة: "إنّك تختار أوقاتا غير مناسبة لزيارة العيادة، إنّه وقت الغداء." فأجابها مُدّعيّا أنّه لا يعرف أنّ السكرتيرة طردها الدكتور صبحي: "وهل تذهب السكرتيرة للغداء أيضا؟!" فتردّ مباشرة: "هل تريد أن تراهما؟"[80] حضور المريض في أوقات الاستراحة وإظهار السارد عدم معرفته عن طرد السكرتيرة يبيّن أنّ السارد يريد أن يجمع معلومات عن الطبيب، وهذا ما تلاحظه الفتاة، فتخبره بغرابة ذلك وتذكر له ما يدلّ على السرّ الذي يبحث عنه؛ "هل تريد أن تراهما؟!" ضمير المثنّى في "تراهما" مكمن السرّ، وهو يحيل إلى الطبيب وإلى أمّها.

تأخذ الفتاةُ السارد عبر شرفة في غرفة الطبيب إلى مكان يحاذي بيت الطبيب ويكشفه من الداخل، فرأى السارد "قميصا أبيض، يلبسه رجلٌ يجلس منتصب الجذع على أريكة محني الرأس."[81] القميص الأبيض علامة واضحة على الطبيب، الذي يبدو كأنّه طفل صغير بين يديّ مؤدّبه، فهو يجلس بانتظام رتيب ويقوم بحركات تتوقّعها الفتاة قبل أن يقوم بها جميعها، فتقول: "إنّه يتغدّى"، "سيرخي حزام بنطاله الآن"، "سينظر إلى ساعة يده"، "انظر، لقد شبع، سيشرب ماء الآن". وفي هذه اللحظة تدخل امرأة ملامحها عن بعدٍ غير واضحة وبيدها كأس ماء. ومثل الأفعال السابقة، تُخبر الفتاة السارد بما سيفعلانه، وهو أنّهما سيذهبان إلى العيادة، وهو ما يحدث بالفعل، فيدخل السارد والفتاة بيت الطبيب ليخرجا من جهة الدرج في الجانب الآخر.

---

[76] المصدر السابق، ص 39.
[77] المصدر السابق، ص 44.
[78] المصدر السابق، ص 52.
[79] المصدر السابق، 52-53.
[80] المصدر السابق، ص 54.
[81] المصدر السابق، ص 55.

الفتاة الصغيرة هي مفتاح الرؤية إلى الداخل، السارد رأى من خلالها عينيّ والدتها ورأى الطبيب أمام تلك المرأة كالطفل الملتزم تماما ولا يخرج عن شكلٍ ثابت من الأفعال في بيته، وهذه الفتاة تبدو ابنة للطبيب ولتلك المرأة التي تظهر بلا انفعال داخل البيت، ولا يظهر لها أيّ إخوة أبدا، وهو ما يشير إلى انقطاع في العلاقة الجسديّة بينهما، وهذا يؤكّده عدم إقدامه على إنشاء علاقة مع السكرتيرتين بسبب عجز ما. وبناء على ذلك، يمكن تفسير ادّعاء الطبيب الملحّ بالشبقيّة آليّة دفاعيّة تخفي عجزه وتحاول إخراج صورته بشكل معاكس لحقيقتها أمام ذاته وأمام الآخرين.

هذه القصّة رحلة اكتشاف وتحليل لعالم الطبيب المجهول ولسلوكه المختلّ، ويتخذ السارد كلّ من حوله لمساعدته في جمع الإشارات الدالة، لا سيّما السكرتيرتين والفتاة الصغيرة وهي التي تقود السارد إلى الرؤية لانقطاع العلاقة بين الطبيب وأمّها، في إشارة كبيرة إلى الخلل في شخصيّة الطبيب. وهذه الفتاة الصغيرة بما هي المفتاح إلى الداخل تنتهي بطريقة غريبة أشبه بالحلم، حيث تخرج مع السارد إلى درج العمارة بعد خروج والديها، فتسقط من أعلى الدرج بطريقة غامضة للغاية، ويختفي وجهها وتتغيّر ملامحها بعد أن وصل السارد إلى سرّ أبيها.

يُضفي أسلوب التحليل الذي يقوم به السارد بشكل غير معلن عنه لحالة الدكتور صبحي على القصّة ميزتها في معالجتها للشخصيّة الرئيسة ولسلوكها المختلّ، الذي يحتاج إلى بحث عن دوافعه الخفيّة، وهو مجال غامض تعتمد فيه الذات على وسائل خادعة، ومعاكسة للحقيقة. واكتشاف عمل القصّة على تحليل هذه الشخصيّة يحتاج بحدّ ذاته إلى تحليل بنية القصّة ومعرفة رمزيّة السارد باعتباره محللا والسكرتيرتين والفتاة الصغيرة باعتبارهن وسائل في التحليل.

الخاتمة

يتبيّن من خلال هذا البحث أنّ مجموعة "الصور الجميلة" للقاص الأردنيّ نبيل عبد الكريم تعتمد على أدوات فنّيّة متعددة لتقديم جملة من المواضيع الواقعيّة والمألوفة بطريقة خاصّة وفريدة. وبيّن البحث أنّ معالجات هذه المواضيع تكتسب قيمتها الفنّيّة من خلال شكل القصص والوسائل المستخدمة في بنائها، وهذا يؤدّي إلى تغريب تلك مواضيع عن تناولها المألوف، ويُكسب المجموعة صفتها الفنّيّة. واستعان البحث بمفهوم التغريب عند شكلوفسكي ليبرز أهميّة الأداة الفنّيّة في جعل المواضيع العاديّة التي تُتناول بشكل نمطيّ ومتكرر في الحياة اليوميّة تظهر بشكل غريب، فتقرع الإدراك الإنسانيّ لها وكأنّه يتعرّف إليها من جديد.

وقد أبرز البحث في المحور الأوّل إشارات إلى الوعيّ المعرفيّ في مجموعة "الصور الجميلة" بطبيعة عمل فنّ القصّة، وقد رصد البحث ملحوظات عدّة في المجموعة تؤكّد أنّ القصّة القصيرة تنتمي إلى الخيال حتى في تناولها لقضايا واقعيّة، ويدلّ عنوان المجموعة "الصور الجميلة" على أنّ الصور التي تُستخدم في التعبير هي الجميلة وليس الجمال مرتبطا بالضرورة بالقضايا نفسها على المستوى المعيشيّ والأخلاقيّ. وأظهر المبحث الثاني التغريب على مستوى اللغة في المجموعة من خلال التركيز على ما تتسم به من تكثيف وسرعة في الإيقاع، وتوظيف التصوير بشكل واسع، والتفاصيل التي تتراكم لرسم معالم الشخصيّات والمكان، وما ينجم عن ذلك من غموض. كما أبرز هذا المبحث أنّ اللغة والتصوير على وجه الخصوص يمهّدان ضمنيّا لوجهة النظر في القصّة قبل وضوح مسار الأحداث.

وقدّم البحث في المحور الثالث تغريب الشخصيّات في المجموعة، وأظهر أنّ الشخصيّات في بعض القصص تعاني من خلل سلوكيّ ناتج عن عوامل نفسيّة خفيّة، الأمر الذي يحتاج إلى بحث وتحليل. ووظّفت القصص آليّة التحليل لإثارة الفضول حول الدوافع الضاغطة على تلك الشخصيّات للقيام بأفعالها غير السويّة. وقد جاء التحليل في بعض القصص جزءا من الأحداث والسياق بشكل ظاهر، وخفيّا وضمنيّا في قصص أخرى. وهذا الأخير يجعل القراءة أكثر صعوبة

وتعقيدا، خاصّة عندما تُقلب أدوار الشخصيّات، كما في قصّة "خدمات متبادلة"، حيث يقوم الزبون بدور المحلل لأفعال الطبيب في سعيّ منه لتفسير سلوكه وما يحيط به من تناقض.

قائمة المصادر والمراجع

- إدجار ألن بو، "أو هنري ونظريّة القصّة القصيرة"، تر. نصر أبو زيد، مجلة فصول، مجلد 3، يونيوه 1983.
- روبرت شولز، عناصر القصّة، تر. محمود منقذ الهاشميّ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.
- سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصّة القصيرة، تر. محمد نجيب لفته، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1990.
- صبري حافظ، "الخصائص البنائيّة في القصّة القصيرة"، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4، يوليو أغسطس سبتمبر 1982.
- فخري صالح، "الصور الجميلة لنبيل عبد الكريم: كيف يلعب قاص شاب مع تشيخوف"، جريدة الحياة، 25 آذار 1996، عدد 12083.
- ....، مقدمة كتاب القصّة القصيرة في الوقت الراهن، تحر. غسان عبد الخالق، دار أزمنة، عمان، 2011
- علي العامري، "الهبوط من الفردوسية إلى الكابوس"، جريدة الرأي، الجمعة، 1996/2/2، عدد 9288.
- ك. م. نيوتن، نظريّة الأدب في القرن العشرين، تر. عيسى علي العاكوب، دار نينوى للنشر، دمشق، 2018.
- مارسيل ماريني، "النقد التحليليّ النفسيّ"، كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، مايو – أيار، 1997.
- ماري لويز برات، "القصّة القصيرة: الطول والقصر"، تر. محمود عيّاد، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4، يوليو أغسطس سبتمبر 1982.
- محمد عبيد الله، "معالم القصّة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين"، ص 273-442، ضمن كتاب معالم الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردن 1950 – 2000، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2009.
- نبيل عبد الكريم، الصورة الجميلة، دار أزمنة، عمان، 1996.
- يوسف عبد الحميد، "الصور الجميلة للقاص نبيل عبد الكريم"، مجلة عمان، عدد أيار، 1996.

References:

Alex Preminger and others (editors), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

Victor Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, Mouton Publisher, The Hague, Paris, New York, edition 4, 1980.

Victor Shklovsky, *Theory of Prose*, Tr. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Champaing and London, 1990.